LES PEINTRES FUTURISTES ITALIENS



EXPOSITION

du lundi 5 au samedi 24 février 1912

(sauf les dimanches)

PARIS

15, RUE RICHEPANCE, 15

CHEZ MM. BERNHEIM-JEUNE & Cie

EXPERTS PRÈS LA COUR D'APPEL

LES PEINTRES FUTURISTES ITALIENS

BOCCIONI
CARRÀ
RUSSOLO
BALLA
SEVERINI

Les exposants au public

Nous pouvons déclarer sans vantardise que cette première Exposition de Peinture futuriste à Paris est aussi la plus importante exposition de peinture italienne qui ait été offerte jusqu'ici au jugement de l'Europe.

En effet, nous sommes des jeunes et notre art est violemment révolutionnaire.

Par nos recherches et nos réalisations qui ont déjà attiré autour de nous de nombreux imitateurs doués et d'aussi nombreux plagiaires sans talent, nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne, en suivant une route différente, mais en quelque sorte parallèle à celle que suivent les Post-impressionnistes, Synthétistes et Cubistes de France, guidés par leurs maîtres Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.

Tout en admirant l'héroïsme de ces peintres

de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.

Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature; ils adorent le traditionnalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissant et pétrifiant leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux.

Avec des points de vue absolument aveniristes, au contraire, nous recherchons un style du mouvement, ce qui n'a jamais été essayé avant nous.

Bien loin de nous appuyer sur l'exemple des Grecs et des Anciens, nous exaltons sans cesse l'intuition individuelle, avec le but de fixer des lois complètement nouvelles qui puissent délivrer la peinture de l'ondoyante incertitude où elle se traîne.

Notre volonté de donner autant que possible à nos tableaux une construction solide ne pourra guère nous reconduire dans une tradition quelconque. Nous en sommes convaincus.

Toutes les vérités apprises dans les écoles ou dans les ateliers sont abolies pour nous. Nos mains sont assez libres et assez vierges pour tout recommencer.

Il est indiscutable que plusieurs affirmations

esthétiques de nos camarades de France révèlent une sorte d'académisme masqué.

N'est-ce pas, en effet, revenir à l'Académie que de déclarer que le sujet, en peinture, a une valeur absolument insignifiante?

Nous déclarons, au contraire, qu'il ne peut pas y avoir de peinture moderne sans le point de départ d'une sensation absolument moderne, et nul ne peut nous contredire quand nous affirmons que *peinture* et *sensation* sont deux mots inséparables.

Si nos tableaux sont futuristes, c'est qu'ils sont le résultat de conceptions éthiques, esthétiques, politiques et sociales absolument futuristes.

Peindre d'après un modèle qui pose est une absurdité et une lâcheté mentale, même si le modèle est traduit sur le tableau en formes linéaires, sphériques ou cubiques.

Donner une valeur allégorique à un nu quelconque en tirant la signification du tableau de l'objet que le modèle tient dans sa main ou de ceux qui sont disposés autour de lui est pour nous la manifestation d'une mentalité traditionnelle et académique.

Cette méthode assez semblable à celle des Grecs, de Raphaël, de Titien, de Véronèse, est bien faite pour nous déplaire.

Tout en répudiant l'impressionnisme, nous désapprouvons énergiquement la réaction actuelle

qui, pour tuer l'impressionnisme, ramène la peinture à de vieilles formes académiques.

On ne peut réagir contre l'impressionnisme qu'en le surpassant.

Rien n'est plus absurde que de le combattre en adoptant les lois picturales qui l'ont précédé.

Les points de contact que la recherche du style peut avoir avec ce qu'on appelle *art classique* ne nous regardent pas.

D'autres chercheront et trouveront sans doute ces analogies qui ne peuvent en tout cas être considérées comme un retour à des méthodes, des conceptions et des valeurs transmises par la peinture classique.

Quelques exemples illumineront notre théorie.

Nous ne voyons pas de différence entre un de ces nus qu'on appelle couramment *artistiques* et une table d'anatomie. Il y a, en revanche, une différence énorme entre un de ces nus et notre conception futuriste du corps humain.

La perspective telle qu'elle est entendue par la majorité des peintres a pour nous la valeur qu'ils donnent à un projet d'ingénieur.

La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art.

Expliquons-nous encore par des exemples. En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le



SEVERINI. N° 31. Danseuse obsédante.

carré de la fenêtre permet de voir; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées la personne au balcon : grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc. Ce qui veut dire simultanéité d'ambiance et, par conséquent, dislocation et démembrement des objets, éparpillement et fusion des détails, délivrés de la logique courante et indépendants les uns des autres.

Pour faire vivre le spectateur au centre du tableau, selon l'expression de notre manifeste, il faut que le tableau soit la synthèse de *ce dont on se souvient* et de *ce que l'on voit*.

Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au delà des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre.

Nous avons déclaré, dans notre manifeste, qu'il faut donner la *sensation dynamique*, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou, pour mieux dire, sa force intérieure.

On a l'habitude de considérer l'être humain sous ses différents aspects de mouvement ou de calme, d'agitation réjouie ou de gravité mélancolique.

Mais on ne s'aperçoit pas que tous les objets inanimés révèlent, dans leurs lignes, du calme

ou de la folie, de la tristesse ou de la gaîté. Ces tendances diverses donnent aux lignes dont ils sont formés un sentiment et un caractère de stabilité pesante ou de légèreté aérienne.

Chaque objet révèle par ses lignes comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces.

Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui le regarde.

De plus, chaque objet influence son voisin, non par des réflexions de lumière (fondement du *primitivisme impressionniste*), mais par une réelle concurrence de lignes et de réelles batailles de plans, en suivant la loi d'émotion qui gouverne le tableau (fondement du *primitivisme futuriste*).

Voilà pourquoi nous avons dit, parmi l'hilarité bruyante des imbéciles :

« *Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle. Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causions n'avons-*

nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

« *Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.* »

Le désir d'intensifier l'émotion esthétique fondant en quelque sorte la toile peinte avec l'âme du spectateur, nous a fait déclarer que celui-ci « *doit être placé désormais au centre du tableau* ».

Il n'assistera pas, mais il participera à l'action. Si nous peignons les phases d'une émeute, la foule hérissée de poings et les bruyants assauts de la cavalerie se traduisent sur la toile par des faisceaux de lignes correspondant à toutes les forces en conflit, en suivant la loi de violence générale du tableau.

Ces *lignes-forces* doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau.

Tous les objets, suivant ce que le peintre Boccioni appelle heureusement *transcendentalisme physique,* tendent vers l'infini par leurs *lignes-forces,* dont notre intuition mesure la continuité.

Ce sont ces *lignes-forces* qu'il nous faut des-

siner, pour reconduire l'œuvre d'art à la vraie peinture. Nous interprétons la nature en donnant sur la toile ces objets comme les commencements ou les prolongements des rythmes que ces objets mêmes impriment à notre sensibilité.

Après avoir donné par exemple, dans un tableau, l'épaule ou l'oreille droite d'un bonhomme, nous trouvons absolument oiseux et vain de donner également l'épaule ou l'oreille gauche de cette figure. Nous ne dessinons pas les sons, mais leurs intervalles vibrants. Nous ne peignons pas les maladies, mais leurs symptômes et leurs conséquences.

Eclairons encore notre idée par une comparaison tirée de l'évolution de la musique.

Nous avons non seulement abandonné d'une façon radicale le motif entièrement développé suivant son équilibre fixe et par conséquent artificiel, mais nous coupons brusquement et à plaisir chaque motif par un ou plusieurs autres motifs, dont nous n'offrons jamais le développement entier, mais simplement les notes initiales, centrales ou finales.

Comme vous voyez, il y a chez nous non seulement variété, mais chaos et entrechoc de rythmes absolument opposés, que nous ramenons néanmoins à une harmonie nouvelle.

Nous parvenons ainsi à ce que nous appelons *la peinture des états d'âme.*

Dans la description picturale des différents

*

états d'âme d'un départ, des lignes perpendiculaires, onduleuses et comme épuisées, çà et là accrochées à des silhouettes de corps vides, peuvent facilement exprimer la langueur et le découragement.

Des lignes confuses, sursautantes, droites ou courbes qui se mêlent à des gestes ébauchés d'appel et de hâte exprimeront une agitation chaotique de sentiments.

D'autre part, des lignes horizontales, fuyantes, rapides et saccadées, qui tranchent brutalement des visages aux profils noyés et des lambeaux de campagnes émiettés et rebondissants, donneront l'émotion tumultueuse de celui qui part.

Il est à peu près impossible d'exprimer par des mots les valeurs essentielles de la peinture.

Le public doit aussi se convaincre que, pour comprendre des sensations esthétiques auxquelles il n'est pas habitué, il lui faut oublier complètement sa culture intellectuelle, non pour *s'emparer* de l'œuvre d'art, mais pour *se livrer* à elle éperdûment.

Nous commençons une nouvelle époque de la peinture.

Nous sommes désormais sûrs de réaliser des conceptions de la plus haute importance et de la plus absolue originalité. D'autres nous suivront, qui avec autant d'audace et d'acharne-



SEVERINI. Nº 33. La modiste.

ment conquerront les cimes que nous ne faisons qu'entrevoir. Voilà pourquoi nous nous sommes proclamés *les primitifs d'une sensibilité complètement rénovée.*

Dans quelques-uns des tableaux que nous présentons au public, la vibration et le mouvement multiplient innombrablement chaque objet. Nous avons ainsi réalisé notre fameuse affirmation au sujet du « *cheval courant, qui n'a pas quatre pattes, mais vingt* ».

On peut noter, en outre, dans nos tableaux des taches, des lignes, des zones de couleur qui ne correspondent à aucune réalité, mais, suivant une loi de notre mathématique intérieure, préparent musicalement et augmentent l'émotion du spectateur.

Nous créons ainsi en quelque sorte une ambiance émotive en cherchant à coups d'intuition les sympathies et les attachements qui existent entre la scène extérieure (concrète) et l'émotion intérieure (abstraite). Ces lignes, ces taches, ces zones de couleur apparemment illogiques et inexplicables : voilà les clefs mystérieuses de nos tableaux.

On nous reprochera sans doute de trop vouloir définir et exprimer d'une façon évidente les liens subtils qui unissent notre intérieur abstrait à l'extérieur concret.

Comment voulez-vous, d'autre part, que nous accordions une liberté absolue de compréhension à un public qui voit toujours comme on lui a appris à voir, avec des yeux faussés par la routine?

Nous allons détruisant chaque jour en nous et dans nos tableaux les formes réalistes et les détails évidents qui nous ont servi à établir un pont d'intelligence entre nous et le public. Pour que la foule jouisse de notre merveilleux monde spirituel qui lui est inconnu, nous lui en donnons la sensation matérielle.

Nous répondons ainsi à la curiosité grossière et simpliste qui nous environne, par les côtés brutalement réalistes de notre primitivisme.

Conclusion : notre peinture futuriste contient trois nouvelles conceptions de la peinture :

1° Celle qui résout la question des volumes dans le tableau, s'opposant à la liquéfaction des objets selon la vision des impressionnistes;

2° Celle qui nous porte à traduire les objets suivant les *lignes-forces* qui les distinguent, et par laquelle on obtient une puissance de poésie objective absolument nouvelle;

3° Celle (conséquence naturelle des deux autres) qui veut donner l'ambiance émotionnelle du tableau, synthèse des différents rythmes

abstraits de chaque objet, d'où jaillit une source de lyrisme pictural, inconnue jusqu'ici.

UMBERTO BOCCIONI,

CARLO D. CARRÀ,

LUIGI RUSSOLO,

GIACOMO BALLA,

GINO SEVERINI.

N. B. — *Toutes les idées contenues dans cette préface on été longuement développées dans la conférence sur la Peinture futuriste, tenue par le peintre Boccioni au Circolo Internazionale Artistico de Rome, le 29 mai 1911.*

MANIFESTE
des
Peintres Futuristes

Le 8 mars 1910, à la rampe du théâtre Chiarella de Turin, nous lancions à un public de trois mille personnes — artistes, hommes de lettres, étudiants et curieux — notre premier Manifeste, bloc violent et lyrique qui contenait toutes nos profondes nausées, nos mépris hautains et nos révoltes contre la vulgarité, contre le médiocrisme académique et pédant, contre le culte fanatique de tout ce qui est antique et vermoulu.

Ce fut là notre adhésion au mouvement des Poètes futuristes commencé il y a un an par F. T. Marinetti dans les colonnes du Figaro.

La bataille de Turin est restée légendaire. Nous y échangeâmes presque autant de coups de poing que d'idées, pour défendre d'une mort fatale le génie de l'Art italien.

Et voici que dans une pause momentanée de cette lutte formidable nous nous détachons de la foule, pour exposer avec une précision techni-

que notre programme de rénovation en peinture, dont notre Salon Futuriste à Milan a été une manifestation lumineuse :

Notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la Forme et de la Couleur comme elles furent comprises jusqu'ici.

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé *du dynamisme universel. Ce sera simplement la* sensation dynamique *elle-même.*

En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient sans cesse, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt, et leurs mouvements sont triangulaires.

Tout est conventionnel en art. Rien n'est absolu en peinture. Ce qui était une vérité pour les peintres d'hier n'est plus qu'un mensonge aujourd'hui. Nous déclarons par exemple qu'un portrait ne doit pas ressembler à son modèle, et que le peintre porte en soi les paysages qu'il veut fixer sur la toile.

Pour peindre une figure humaine, il ne faut pas la peindre; il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante.

L'Espace n'existe plus. En effet, le pavé de la rue, trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des miliers de kilomètres nous séparent du soleil; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire.

Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité? Pourquoi oublier dans nos créations la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X?

Il nous suffira de citer quelques exemples choisis parmi d'innombrables, pour prouver la vérité de ce que nous avançons.

Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle.

Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causions n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent

en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.

La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.

Comme dans tous les domaines de l'esprit humain, une clairvoyante recherche individuelle a balayé les immobiles obscurités du dogme, de même faut-il que le courant vivificateur de la science délivre bientôt la peinture de la tradition académique.

Nous voulons à tout prix rentrer dans la vie. La science victorieuse de nos jours a renié son passé pour mieux répondre aux besoins matériels de notre temps; nous voulons que l'art, en reniant son passé, puisse répondre enfin aux besoins intellectuels qui nous agitent.

Notre conscience rénovée nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. La douleur d'un homme est aussi intéressante à nos yeux que la douleur d'une lampe électrique qui souffre avec des sursauts spasmodiques et crie avec les plus déchirantes expressions de la couleur. L'harmonie des lignes et des plis d'un costume contemporain exerce sur notre sensibilité la même puissance émouvante et sym-

bolique que le nu exerçait sur la sensibilité des anciens.

Pour concevoir et comprendre les beautés neuves d'un tableau futuriste, il faut que l'âme se purifie; il faut que l'œil se délivre de son voile d'atavisme et de culture, pour considérer enfin comme unique contrôle la Nature et non pas le Musée.

Dès que ce résultat sera obtenu, on s'apercevra bien vite que des teintes brunes n'ont jamais circulé sous notre épiderme; on s'apercevra que le jaune resplendit dans notre chair, que le rouge y flamboie et que le vert, le bleu et le violet y dansent avec mille grâces voluptueuses et caressantes.

Comment peut-on voir encore rose le visage humain, alors que notre vie, dédoublée par le noctambulisme, a multiplié notre perception de coloristes? Le visage humain est jaune, rouge, vert, bleu, violet. La pâleur d'une femme qui contemple la devanture d'un bijoutier a une irisation plus intense que les feux prismatiques des bijoux dont elle est l'alouette fascinée.

Nos sensations en peinture ne peuvent plus être chuchotées. Nous voulons désormais qu'elles chantent et retentissent sur nos toiles comme des fanfares assourdissantes et triomphales.

Vos yeux habitués à la pénombre s'ouvriront bientôt à de plus radieuses visions de clarté. Les ombres que nous peindrons seront plus lumi-

neuses que les pleines lumières de nos prédécesseurs, et nos tableaux, auprès de ceux des musées, resplendiront comme un jour aveuglant opposé à une nuit ténébreuse.

Nous en concluons qu'il ne peut aujourd'hui exister de peinture sans Divisionisme. Il ne s'agit pas d'un procédé que l'on peut apprendre et appliquer à volonté. Le Divisionisme, pour le peintre moderne, doit être un complémentarisme inné, *que nous déclarons essentiel et nécessaire.*

On accusera probablement notre art de cérébralisme tourmenté et décadent. Mais nous répondrons simplement que nous sommes au contraire les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée, et que notre art est ivre de spontanéité et de puissance.

NOUS DÉCLARONS :

1° Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité ;

2° Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots "harmonie" et "bon goût", expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin ;

3° Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles ;

4° Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse ;

5º Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de "fous" avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs ;

6º Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique ;

7º Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique ;

8º Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité ;

9º Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps.

NOUS COMBATTONS :

1º Contre les teintes bitumineuses par lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur des tableaux modernes ;

2º Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates, et qui, en imitant la facture linéaire des Égyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque ;

3º Contre le faux avenirisme des sécessionistes et des indépendants qui ont instauré de nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes ;

4º Contre le Nu en peinture, aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature.

Expliquons ce dernier point. Il n'y a rien d'immoral à nos yeux; c'est la monotonie du Nu que nous combattons. On nous déclare que le sujet n'est rien et que tout est dans la façon de le traiter. D'accord. Nous l'admettons aussi. Mais cette vérité inattaquable et absolue il y a cinquante ans, ne l'est plus aujourd'hui, quant au nu, du moment que les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses, ont transformé les Salons en autant de foires aux jambons pourris!

Nous exigeons, pour dix ans, la suppression totale du Nu en peinture!

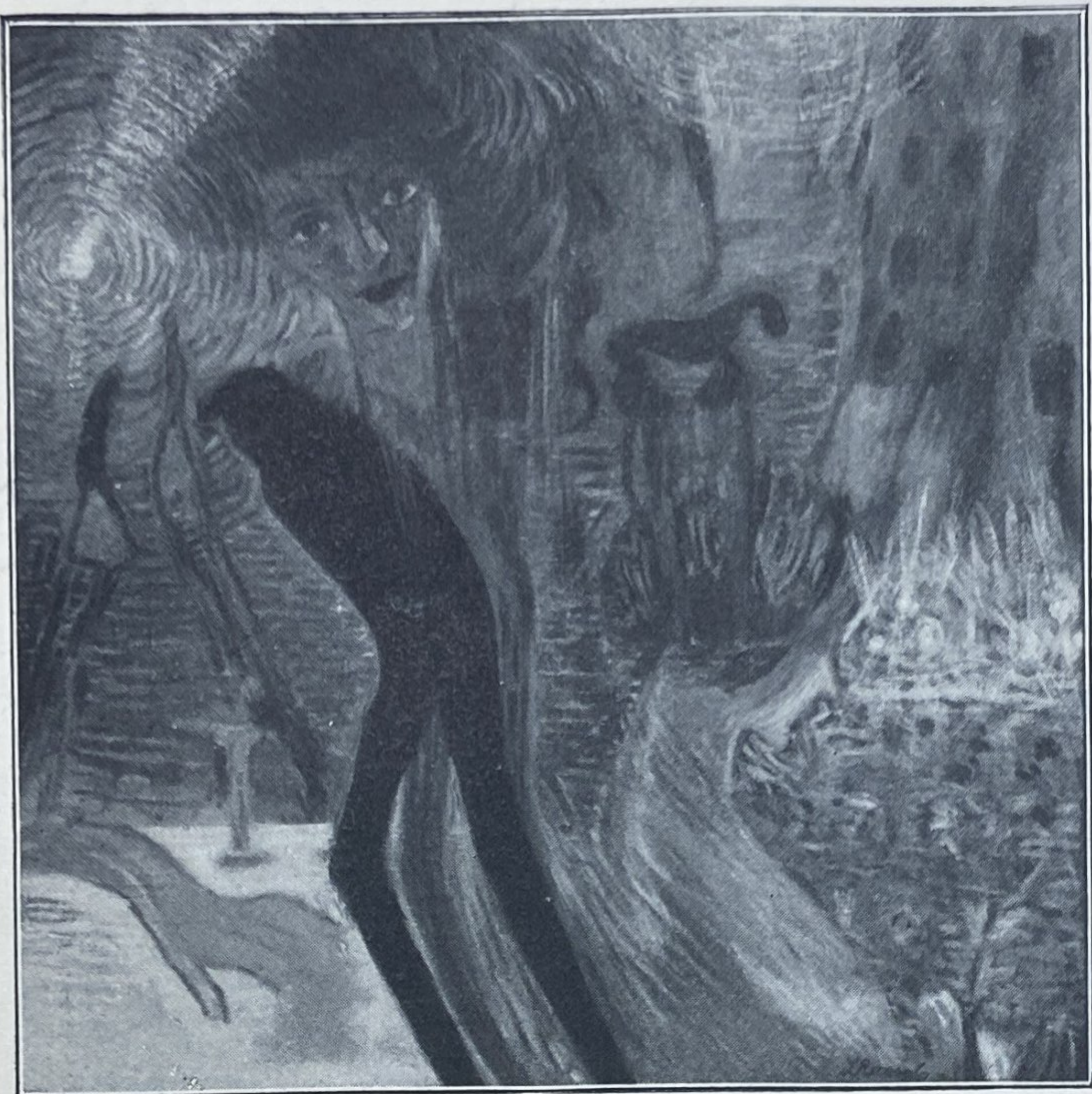
UMBERTO BOCCIONI,
PEINTRE (*Milan*).

CARLO D. CARRÀ,
PEINTRE (*Milan*).

LUIGI RUSSOLO,
PEINTRE (*Milan*).

GIACOMO BALLA,
PEINTRE (*Rome*).

GINO SEVERINI,
PEINTRE (*Paris*).



RUSSOLO. Nº 23. Souvenirs d'une nuit.

CATALOGUE

BOCCIONI

1. Les adieux (Cliché page 25.)
2. Ceux qui s'en vont
3. Ceux qui restent

} États d'âme.

4. La rue entre dans la maison.
5. Le rire (Cliché page 26).
6. La ville monte.
7. Visions simultanées.
8. Idole moderne.
9. Les forces d'une rue.
10. La rafle.



BOCCIONI. Nº 1. Les adieux.



BOCCIONI. N° 5. Le rire.



CARRÀ. N° 11. Les funérailles de l'anarchiste Galli.

CARRÀ

11. Les funérailles de l'anarchiste Galli (Cl.p.27)
12. Cahots de fiacre (Cliché page 29).
13. Le mouvement du clair de lune.
14. Ce que m'a dit le tramway.
15. Portrait du poète Marinetti.
16. Fille à la fenêtre.
17. En nageant.
18. Sortie du théâtre.
19. La femme et l'absinthe.
20. La rue des balcons.
21. La gare de Milan.



CARRÀ. Nº 12. Cahots de fiacre.

RUSSOLO

22. La révolte (Cliché page 31).
23. Souvenirs d'une nuit (Cliché page 23).
24. Train en vitesse.
25. Une-trois têtes.
26. Les cheveux de Tina.

BALLA

27. Lumière électrique.



RUSSOLO. N° 22. La révolte.

SEVERINI

28. La danse du « pan-pan » à Monico.
29. Souvenirs de voyage.
30. Le chat noir.
31. Danseuse obsédante (Cliché page 5).
32. Danseuses jaunes.
33. La modiste (Cliché page 11).
34. Le boulevard.
35. Les voix de ma chambre.

Galerie BERNHEIM-JEUNE

15, RUE RICHEPANCE, 15 — PARIS

EXPOSITIONS

Du 26 février au 9 mars 1912 :

LUCIEN SIMON.

Du 11 au 23 mars 1912 :

AUGUSTE CHABAUD.

Du 25 mars au 6 avril 1912 :

Mme LISBETH DELVOLVÉ-CARRIÈRE.

Du 9 au 27 avril 1912 :

EDOUARD VUILLARD.

Du 29 avril au 11 mai 1912 :

Mme FRANC-NOHAIN.

Du 13 au 25 mai 1912 :

CHARLES STERN.

Du 27 mai au 8 juin 1912 :

PIERRE BONNARD.

Du 11 au 24 novembre 1912 :

A. WILLY FINCH.

Peintre et potier, Helsingfors.

Moderne Imprimerie, 9, rue Abel-Hovelacque, Paris.